
**LA ALEGORÍA DEL DESEO.
LA "LOA PARA EL AUTO
EL MÁRTIR DEL SACRAMENTO,
SAN HERMENEGILDO", DE
SOR JUANA INÉS DE LA CRUZ**

*Francisco Javier CEVALLOS
(University of Massachussetts)*

En su edición de las obras completas de Sor Juana Inés de la Cruz¹, Alfonso Méndez Plancarte se refirió al teatro de Sor Juana como *terra incognita*, término que apropiara años más tarde Lee Alton Daniel en una tesis doctoral². Una mirada somera a la bibliografía existente sobre Sor Juana en los últimos años nos muestra que, si bien han aparecido varios trabajos sobre el teatro de la monja mexicana, estos ocupan una mínima parte de los estudios sorjuaninos.³ Y dentro de esta

¹ Sor Juana Inés de la Cruz, *Obras completas*. Ed. de Alfonso Méndez Plancarte (tomos I-III) y de Alberto Salceda (tomo IV). México: Fondo de Cultura Económica, 1951-1957 (reimpresión en 1976). Todas nuestras citas provienen de esta edición.

² "A Terra Incognita: Sor Juana's Theater." Tesis presentada en Texas Tech University, 1979.

³ Véanse, por ejemplo, Sergio Fernández, "Prólogo" a su edición de los *Autos sacramentales* de Sor Juana Inés de la Cruz. México: UNAM, 1970; Celsa Carmen García Valdés, "Estudio preliminar" a su edición de *Los empeños de una casa*. Barcelona: PPU, 1989; Edmond Cros, "El cuerpo y el ropaje en *El divino Narciso*," Boletín de la Biblioteca Menéndez Pelayo, XXXIX, 1-2-3 (1963), 73-94; Raquel Chang Rodríguez, "Relectura de *Los empeños de una casa*," Revista Iberoamericana, 104-105 (1978), 409-419; Ilse Heckel, "Los

somera bibliografía, la mayoría de los estudios se refieren a sus dos obras principales: *Los empeños de una casa* y *El Divino Narciso*. Muy poco se ha escrito sobre el resto de su producción teatral, a pesar de que ésta ocupe prácticamente dos de los volúmenes de las *Obras completas* (III y IV). Y si incluimos los villancicos y letras sacras que, por su carácter dialogado, son también de índole dramática, tendríamos que añadir a estos un volumen más. Su producción teatral es, por tanto, cuantiosa, y aunque sea fácil desdeñarla con el manido argumento de que son obras de "ocasión", al leerlas nos enfrentamos con textos que son fundamentales para entender la producción literaria y el desarrollo intelectual de Sor Juana. Tal es el caso de la loa que aquí nos ocupa.⁴

Esta loa corresponde a las que Cotarelo clasifica como "loas sacramentales"⁵, es decir, preceden a un "Auto sacramental", aunque según defiende Méndez Plancarte, por su extensión, contenido y recursos dramáticos podrían considerarse ellas mismas pequeños autos sacramentales.⁶ En el teatro de Sor Juana estas loas, en efecto, son obras dramáticas en sí mismas, no solamente un monólogo o diálogo introductorio. Como veremos, la "Loa para el auto intitulado *El Mártir del Sacramento, San Hermenegildo*" incorpora elementos autobiográficos, y responde al anhelo de saber que marca la obra de Sor Juana. Esta loa, olvidada como las demás por la crítica, es de fundamental importancia para entender la obra de la monja. Rompiendo los límites impuestos por el tema tratado y por las restricciones del género, no sólo desarrolla el tema teológico propuesto en el título, sino que además nos ofrece una posible clave que explicaría la reacción de la autora, expresada en su famosa *Respuesta a Sor Filotea de la Cruz*.

sainetes de Sor Juana", *Revista Iberoamericana*, 25 (1974), 135-140; Stephanie Merrim, "Narciso desdoblado: Narcissistic Strategems in *El Divino Narciso* and the *Respuesta a sor Filotea de la Cruz*", *Bulletin of Hispanic Studies*, LXIV (1987), 111-117; Alexander Parker, "The Calderonian Sources of *El Divino Narciso* by Sor Juana Inés de la Cruz", *Romanistisches Jahrbuch*, XIX (1968), 257-274; María Esther Pérez, *Lo americano en el teatro de Sor Juana Inés de la Cruz*. New York: Eliseo Torres and Sons, 1975.

⁴ Según Méndez Plancarte, se conservan 18 loas de Sor Juana.

⁵ Emilio Cotarelo y Mori, Colección de entremeses, loas, bailes, jácaras, mojigangas, desde fines del siglo XVI a mediados del XVIII. Madrid: Nueva Biblioteca de Autores Españoles, tomo XVII, 1911. Sobre el desarrollo de la loa en América, véase Anthony Pasquariello, "The Evolution of the Loa in Spanish America", *Latin American Theatre Review*, III, 2 (Primavera 1970), 5-19.

⁶ Véase el estudio que hace de esta loa en la introducción a las *Obras Completas*, III, págs. LXXVII-LXXVIII.

El tema de la loa es el debate escolástico sobre cuál es la mayor fineza de Cristo. Como sabemos, este es el motivo de la Carta atenagórica, causa de la reprensión de "Sor Filotea" y de la "Respuesta" de Sor Juana. Esta polémica ha sido estudiada en detalle, pero curiosamente sin prestarle atención a la loa que aquí consideramos. Méndez Plancarte señala que en la misma, "al contrario de lo que después sostendrá, triunfa la Eucaristía sobre la Muerte del Señor" (III, lxxvii). Esta contradicción, sin embargo, no merece más comentario, y pasa el crítico al auto en sí. Creo que esta contradicción, sin embargo, es de fundamental importancia. Para poder comprender todas sus implicaciones, es necesario examinar la loa con detenimiento.

Los personajes de la misma son tres Estudiantes (1, 2 y 3), Cristóbal Colón, Hércules, coros y soldados. Los Estudiantes 1 y 2 discuten acaloradamente cuál es la mayor "fineza" de Cristo, si haber muerto por los hombres, como sostiene San Agustín, o haber instituido la eucaristía, como dice Santo Tomás. El Estudiante 3, mayor que los otros dos, y maestro de ambos, interviene para calmar la disputa, que se puede volver violenta: "Que suele, y más en los mozos / como sois, el del ingenio / querer pasar a las manos" (pág. 100). Los dos acatan su autoridad, y exponen, escolásticamente, sus argumentos. El maestro, siguiendo la tradición de las parábolas, emite su fallo mediante una representación teatral, pues "demos que el entendimiento / con alegóricos entes / hace visibles objetos" (pág. 103). La representación que sigue es importante por tres razones. En primer lugar, sólo sabemos después de la misma que se trata de un montaje escénico; en segundo lugar, por la dinámica barroca de teatro dentro del teatro, de obra en proceso; y finalmente porque la alegoría tiene un sentido doble, pues no solamente explica la "fineza" de Cristo, sino que además toca el tema preferido de Sor Juana: el afán de conocimiento.

La trama de la misma es sencilla. Hércules, acompañado de sus soldados y coro, coloca las columnas al final del mundo, el Non Plus Ultra, marcando de esta manera no solamente el límite geográfico de la tierra, sino también la frontera del conocimiento clásico. No acaba Hércules de fijar las columnas, cuando inmediatamente, se oyen voces de marineros, y sale Colón, quien proclama "Plus ultra! Más mundos hay" (pág. 107), rompiendo así estas mismas columnas. Mediante un enmarañado razonamiento, el Estudiante 3 explica la alegoría. La hazaña de Colón es posterior a la de Hércules, abre más posibilidades y es, por ello, mayor. De la misma manera, la Eucaristía es el último regalo que nos deja Cristo, es posterior a su muerte (Sor Juana justifica este anacronismo en el que incurre -la institución del sacramento antecede a la muerte de Cristo- llamándolo "pequeña objeción" (pág. 111, pues la eucaristía adquiere significado sólo tras la pasión), y por lo tanto es mayor fineza. La última escena de la loa concluye siguiendo los patrones del género: pedir perdón por los yerros, alabar a los reyes,

e introducir el auto. Veamos con más detenimiento la representación alegórica incluida en el auto.

Antes de iniciarse la misma, el Estudiante 3 pide a los otros 2 que acepten su opinión para zanjar la discusión, y añade:

Pues ahora
ya sabéis que mis desvelos
a Naturaleza apuran
los más ocultos secretos
de la magia natural
y que con mis ciencias puedo
fingir, ya en las perspectivas
de la luna de un espejo,
o ya condensando el aire
con los vapores más térreos;
o ya turbando los ojos
mostrar aparentes cuerpos (pág. 103)

Es decir, la representación que sigue podría ser el resultado de la ciencia y la magia. El Estudiante/maestro no solamente pide autoridad sobre sus discípulos, sino que, nuevo Próspero, apela a los conocimientos que ha adquirido gracias a sus desvelos, y reclama autoridad sobre la naturaleza. Ahora bien, toda esta cita gira sobre la palabra fingir. En efecto, no podría ser de otra forma, pues los entes que muestra no pueden ser "reales" porque sólo Dios puede crear seres reales, y, además, porque violaría la verosimilitud de la obra con la introducción de la fantasía. Es por esta conciencia de la obra como literatura que el Estudiante 3, inmediatamente después de la alegoría, y antes de explicar su significado, aclara "Lo primero que respondo / es cómo lo represento" (pág. 108), explicando quiénes son los actores que han desempeñado los papeles de Hércules, Colón, etc. De esta manera, se salva la verosimilitud, y a la vez el Estudiante se vuelve autor dramático. Esto nos lleva al segundo punto que había mencionado, teatro dentro del teatro.

En el mismo parlamento en que nos explica que se trata de una representación, nos dice el Estudiante además que

Y es el caso, que yo tengo
a mi cargo hacer un Auto
del Divino Sacramento,
alegórico-historial,
en que discurrí el suceso
del martirio glorioso
de Hermenegildo, Rey nuestro.
Y atendiendo a que vosotros

controvertís del Misterio
lo admirable, quise hacer
de vuestros discursos mismos
la fábrica de mi loa (pág. 108)

La idea de la obra que se va haciendo es típicamente barroca. Basta pensar en *Las meninas* de Velázquez.⁷ Aquí tenemos una vuelta más en la trama. La obra que se está haciendo es triple. El Estudiante/autor está, en primer lugar, escribiendo el auto que se representará a continuación. Es decir, hay una primera dinámica que es externa a la obra misma, como el espejo de *Las meninas*, o como el espejo al que alude el mismo Estudiante poco antes. El Estudiante es, además, autor del "mini auto" alegórico que incluye en la loa. Se establece de esta manera una dinámica interna; los "entes alegóricos" (Hércules, Colón) son personajes teatrales en sentido doble: son el producto de la escritura del Estudiante, pero son también actores dramáticos, miembros de su compañía teatral, conscientes de estar desempeñando un papel en un escenario y para un público. Dentro de este contexto, es muy interesante notar que cuando Colón rompe los límites impuestos por las columnas de Hércules, exclama un soldado: "¡Borre Hércules sus Columnas; / fije Colón sus trofeos!" (pág. 107). Lo que importa es el uso de la palabra borrar. Las columnas de Hércules, aunque en la geografía clásica representaran un lugar geográfico específico, eran además, y sobre todo, un signo en el mapa, y como tal, susceptible de ser borrado. La llegada de Colón a América "borra" esas columnas, y al hacerlo las desplaza de su función, quedando éstas como símbolo de un conocimiento que ha sido superado. La nueva ciencia quedará fijada gracias a las exploraciones de Colón. Finalmente, el Estudiante es también el autor de la loa que se va escribiendo mientras se representa. Es decir, como Velázquez en su cuadro, contempla la obra que se va haciendo a la misma vez que se representa. Este continuo desdoblarse queda reflejado, además, por el uso de uno de los recursos estilísticos que Sor Juana emplea frecuentemente en su teatro, el eco. Es decir, el lenguaje que se emplea para expresar esta estructura dramática desdoblada es también uno hecho a base de reflejos. Verdadero narcisismo del lenguaje⁸. A esta complicada cámara de ecos se le añade una complicación más. El público (y el lector) saben que el autor "real" de la loa y del

⁷ Véase el estudio de este cuadro que hace Michel Foucault, *Las palabras y las cosas*. Trad. de Elsa Cecilia Frost, México: Siglo XXI, 1981, págs. 13-25.

⁸ Stephanie Merrim, en su trabajo citado en la nota 3, estudia la función del eco en *El divino Narciso* como una estrategia retórica de Sor Juana que ilumina tanto la estructura dramática como la configuración del yo o múltiples yos de la poeta. Ver también la obra citada de Lee Alton Daniel sobre el uso de esta figura retórica en el teatro de Sor Juana.

auto es Sor Juana. Esto nos lleva a la tercera consideración que habíamos hecho sobre la naturaleza de esta representación alegórica.

La identificación Estudiante 3/Sor Juana tiene implicaciones muy interesantes. En un provocativo ensayo, Joel Fineman estudia la estructura de la alegoría tanto en su nivel narrativo, temporal, como en su nivel simbólico, espacial. Esto le lleva a considerar la alegoría como una manifestación del deseo -que se expresa en la figura, en el ente alegórico-, y a la vez, como manifestación del deseo para tener alegorías. Explica el crítico cómo, históricamente, la alegoría tiende a florecer en épocas en las que, por razones políticas o religiosas, no se puede hablar con libertad.⁹ Es decir, este "tropo de tropos" (la alegoría se basa en una metáfora inicial que se va desarrollando en una secuencia narrativa) es, por su carácter, la mejor manera de escapar a la censura. En la loa que consideramos, el deseo de Sor Juana adquiere una nueva dimensión.

En su obra, y sobre todo en su teatro, es frecuente encontrar alusiones autobiográficas. Caso típico es el de Leonor en *Los empeños de una casa*, inclinada a los estudios y deseosa de saber. No nos sorprende, entonces, que el Estudiante coincida en algunos rasgos con su autora. Así pues, su afán de conocimiento, las largas horas dedicadas al estudio y a la ciencia, su talento de escritor, son características que asociamos con Sor Juana. Debemos, además, notar la autoridad y el poder con el que Sor Juana reviste a su personaje. Esto podría verse como resultado tanto del prestigio intelectual del que gozaba Sor Juana, lo que le confería cierta autoridad, como también del deseo de gozar de mayor poder en una sociedad que se lo negaba. El Estudiante es hombre, en una sociedad dominada por hombres, y sus discípulos acatan su veredicto. La monja mexicana, en su vida real, no podía esperar tal obediencia. Mediante este tropo, Sor Juana puede "representarse", escapar los límites impuestos por su condición de mujer y monja. Por ello, el Estudiante se vuelve símbolo de su anhelo.

Como señalé ya, la representación dentro de la loa tiene dos significados, el que nos dicta la alegoría en su primera interpretación -la eucaristía-, y el que aquí nos interesa ahora, el que se relaciona con Sor Juana y el conocimiento. El viaje de Colón conlleva el ampliarse las fronteras del conocimiento científico. Borrar las columnas de Hércules, otra vez, implica romper los límites impuestos por la tradición clásica y abrir las puertas a una nueva manera de entender el mundo. Es decir, una expansión geográfica e intelectual. Si a Hércules, tras colocar sus columnas, le alaban sus soldados diciendo "¡Aquí acaba el universo!" (pág. 105), Colón le responde: "¡Sal de aquel pasado error / que tus antiguos tuvieron (...) /

⁹ Joel Fineman, "The Structure of Allegorical Desire," en Stephen Greenblatt, editor. *Allegory and Representation*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1986, págs. 26-60.

Mas mundos hay / y ya venimos de verlos!" (pág. 107). El énfasis en el ver y ser testigos presenciales será tema común de muchos cronistas de Indias. El ver es, además, la base de la ciencia experimental moderna.¹⁰ Esta segunda interpretación se relaciona directamente con la lectura que hemos señalado de la alegoría como expresión del deseo. El tropo le ha servido a Sor Juana para expresar sus dos grandes anhelos: el conocimiento en sí mismo, y la libertad para poder obtenerlo.

Tras considerar el sutil tramado alegórico, y sus implicaciones, empleado por la monja en esta brevísima obra, podemos pasar a una última consideración sobre la misma. Al comienzo de este trabajo señalé que esta loa nos da una posible clave para entender la famosa *Respuesta a Sor Filotea de la Cruz*. Demás conocida es la razón que motivó la misma: el obispo de Puebla, don Manuel Fernández de Santa Cruz, le pide que escriba sus ideas sobre uno de los sermones del P. Vieira, y luego, supuestamente sin permiso de la autora, publica las mismas con el nombre de "Carta atenagórica". Tras la polémica que esta carta suscita, reprende por escrito a la monja, y ésta le contesta en su "Respuesta".¹¹ Me interesa destacar algunos puntos de la "Carta atenagórica".

Sor Juana nos dice, desde las primeras líneas, que "De las bachillerías de una conversación" nació el deseo del obispo de "ver por escrito algunos discursos que allí hice de repente sobre los sermones de un excelente orador" (IV, p. 412). Añade además, que lo hace por obediencia, no sólo por lo difícil del tema, "sino de parte de mi genio, repugnante a todo lo que parezca impugnar a nadie ... y más cayendo en sexo tan desacreditado en materia de letras con la común acepción de todo el mundo" (p. 412). A primera vista, frases típicas y que responden a los *topoi* del género. Pero una mirada un poco más cuidadosa nos revela mucho más. Situémonos, en primer lugar, en el contexto en el que se escribe la carta. Sor Juana, tras la discusión de las "bachillerías" escolásticas, ha demostrado otra vez más su gran ingenio. Si el P. Vieira tiene fama de sabio, Sor Juana ha superado sus argumentos "de repente", al vuelo. Es decir, su talento tiene que ser superior para encontrar tan rápidamente los defectos en la argumentación de un sermón tan bien pensado. Y además, es mujer. El deseo articulado en la alegoría de la loa -y en tantos otros momentos de su obra-, se ve por un momento satisfecho. Don Manuel Fernández de Santa Cruz no sólo queda admirado, sino que quiere los argumentos por escrito. Más aún, le pide a Sor Juana que le diga cuál cree ella es

¹⁰ Ver sobre el tema lo que dice Michel Foucault en *Las palabras y las cosas*.

¹¹ Sobre esta polémica, un estudio iluminador es el de Octavio Paz, *Sor Juana Inés de la Cruz o las trampas de la fe*. México: Fondo de Cultura Económica, 1985.

la mayor fineza de Cristo. Es un momento de triunfo intelectual para la monja. No sólo tiene la oportunidad de rebatir a Vieira, sino que lo va a superar. Y al hacerlo, va a superar también a San Agustín, Santo Tomás y San Juan Crisóstomo. De hecho, el error de Vieira no es criticar a estos santos; es no ofrecer una solución mejor que la de ellos: "Y no puedo dejar de decir que a éste, que parece atrevimiento, abrió él mismo (Vieira) camino, y holló él primero las intactas sendas, dejando no sólo ejemplificadas, pero fáciles las menores osadías, a vista de su mayor arrojo" (p. 413). Y pocas líneas más adelante lo llama "Tulio moderno que se atreve a adelantar a un Agustino, a un Tomás y a un Crisóstomo." La comparación de Vieira con Cicerón no es, precisamente, peyorativa. Antes bien, en la típica polémica renacentista entre antiguos y modernos, en la carta y en el pensamiento de Sor Juana ganan los modernos. La carta continúa presentando, en orden, los argumentos de los tres teólogos, la crítica de Vieira, y los argumentos con que Sor Juana rebate la misma. Y tras hacerlo con gran acopio de citas bíblicas y argumentos enrevesados, concluye la primera parte de la misma: "Con lo cual me parece que, aunque con mi rudeza, cortedad y poco estudio, he obedecido a V.md. en lo que me mandó ... Finalmente, aunque este papel sea tan privado que sólo lo escribo porque V.md. lo manda y para que V.md. lo vea, lo sujeto en todo a la corrección de nuestra Santa Madre Iglesia Católica, y detesto y doy por nulo y no dicho todo aquello que se apartare del común sentir suyo y de los Santos padres. Vale" (págs. 434-435). Pero la carta no termina. La verdadera argumentación acaba de comenzar. "Bien habrá V.md. creído, viéndome clausurar este discurso, que me he olvidado de esotro punto que V.md. me mandó que escribiese" (pág. 435). Es de fundamental importancia que la "fineza" que Sor Juana busca se encuentre después de la "clausura" de la carta. Primero nos manifiesta su adhesión a la iglesia y a sus enseñanzas. Luego, como algo casi secundario, se lanza a la tarea de superar a todos los "Santos Padres" y sus enseñanzas. En efecto, la "fineza" que ella ofrece es más rebuscada que todas las otras juntas. Según ella, "la mayor fineza de Dios, en mi sentir, eran los beneficios negativos; esto es, los beneficios que nos deja de hacer porque sabe lo mal que le hemos de corresponder" (pág. 435). Y por supuesto, para probar este punto se vale de los argumentos más complejos y sutiles de toda la carta.

Si volvemos a la loa, y como ya señalamos al comienzo de este trabajo, es clara la contradicción entre las conclusiones de los dos textos. En la obra dramática sostiene, siguiendo la argumentación de Santo Tomás, que es la Eucaristía la mayor fineza de Cristo. En la carta, los "beneficios negativos" ocupan el lugar privilegiado. En la primera, el afán intelectual se estructura alrededor de la alegoría, y queda en el plano del deseo. En la segunda se escribe y se vuelve realidad. La loa se representa y se olvida; la carta se imprime y se guarda. En un caso no hay consecuencias, en el otro la monja se ha salido de los límites permitidos por su sociedad.

Bajo esta perspectiva, un momento fundamental de la "Respuesta" cobra nueva luz. "Y a la verdad, yo nunca he escrito sino violentada y forzada y solo por dar gusto a otros." En el mismo párrafo proclama que sólo sabe "cuatro bachillerías" y que "no quiero ruido con el Santo Oficio". Y vuelve a insistir: "El escribir nunca ha sido dictamen propio, sino fuerza ajena; que les pudiera decir con verdad: Vos me cogisteis" (pág. 444). Sor Juana, como ha señalado la crítica, se siente traicionada, engañada. Más aún, tiene miedo. Sus argumentos sobre las "finezas" de Cristo, en manos de un inquisidor sutil, pueden parecer heterodoxos. Pero junto al miedo y al dolor de sentirse traicionada, se añade un elemento más, cuya clave está en la loa que hemos estudiado. Al contrario de lo que sostiene Méndez Plancarte, a Sor Juana no le importaba cuál era la mayor fineza de Cristo. El tema en sí le tenía sin cuidado. Lo que a ella le importaba era mostrar su ingenio y talento en un área del conocimiento que le estaba vedada. Por ello, cuando necesita una loa que introduzca un auto sobre la eucaristía, es tomista convencida y emplea todos los argumentos necesarios para probar su punto. Cuando, en un momento de triunfo intelectual, le piden que diga otra fineza de Cristo, esmera sus argumentos a un grado de sutileza extrema, aunque contradiga lo que ha dicho en otro lugar. En el primer caso, amparada por la alegoría y protegida por la ortodoxia de los argumentos, la monja puede articular su deseo. En el segundo caso trata de hacerlo realidad. Al igual que el Estudiante de su loa, admirado y acatado por su conocimiento, Sor Juana intenta imponer su talento en la "Reina de las ciencias", la "cumbre de la Sagrada Teología" (pág. 447). Pero su realidad de mujer en la iglesia del México colonial rompe el ensueño. El temor a la heterodoxia y al Santo Oficio, la "amonestación" del obispo Fernández de Santa Cruz le demuestran que su habilidad dialéctica solo le sirven en el mundo de las palabras. La escritura de la loa, como la de la "Carta atenagórica" no responden a un momento de convicción o de celo religioso. Antes bien, son resultado del orgullo mundano y del poder seductor de la escritura. La carta y la loa son el espejo en el que se mira la obra de Sor Juana. La imagen proyectada es una barroca *mise en abyme*, una construcción de una ideología sobre el vacío, un deseo que se expresa en la alegoría. Y al así hacerlo, la escritura de Sor Juana parece escaparse a los límites de su época y entrar en el mundo de la modernidad.